

A história da cultura e a temporalidade das formas culturais: Johan Huizinga e Aby Warburg

Naiara Damas¹

Abstract

In this article, I propose to evaluate possible points of contact and divergence between the work of cultural historian Johan Huizinga (1872-1945) and the art historian Aby Warburg (1866-1929). Starting with the Huizinga's review on *The Complete Works* of Aby Warburg in 1933, I intend to analyze the particular way these historians undertook the task of following the footsteps of cultural historian Jacob Burckhardt, as well as the challenges underlying this project. Although they admired the work of the Swiss historian, both of them claimed that Cultural History needed to “going beyond” Burckhardt. The way in which Warburg and Huizinga followed this path suggests, however, a different understanding of what it meant to inherit the Burckhardtian tradition, especially concerning the crucial problem of the relationship between art and culture, form and function, and time and history. Finally, I will draw a comparison between the work of Warburg and Huizinga focusing on their morphological approach to the study of cultural forms, as well as the limits and possibilities of historical synthesis in their researches in the field of Cultural and Art History.

Em 1933, Johan Huizinga escreve, na revista holandesa *De Gids*, uma resenha sobre a edição das *Obras Completas* de Aby Warburg, publicada três anos após a morte do historiador alemão em 1929. Depois de uma breve apresentação do escopo temático da obra de Warburg no campo da história da arte – sua dedicação ao problema da *Nachleben der Antike* [pós-vida da Antiguidade] através da análise “dos empréstimos e transformações” dos motivos antigos na arte do Renascimento –, Huizinga

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora.

se colocava a tarefa de conduzir o público holandês pelos temas e conceitos que marcaram o percurso intelectual do fundador de “uma das oficinas mais notáveis e frutíferas da Ciência da Cultura”². O retrato de Warburg que emerge da resenha é aquele de um pesquisador que encena com sua trajetória a passagem de uma história da arte estético-formal para uma *Kulturwissenschaft* ocupada com a questão mais profunda dos “fundamentos da arte na cultura”, uma “ciência da expressão” [*uitdrukkingskunde*] que, assumindo uma inflexão psico-antropológica, abre o horizonte da história da arte para os “problemas históricos culturais e religiosos” [*cultuur- en godsdiensthistorische problemen*]. Na perspicácia histórico-filológica de Warburg e na diversidade dos interesses temáticos materializada em sua Biblioteca, Huizinga via os contornos de um itinerário histórico-cultural capaz de iluminar os processos da tradição e sua cristalização em imagens dotadas de uma vitalidade própria.

A resenha, escrita segundo Gombrich “com muita simpatia e compreensão”³, terminava, porém, em um tom mais crítico. Embora enaltecesse a “excelência de seu profundo e amplo trabalho”, Huizinga acreditava existir algo de *trágico* em torno de Warburg, “algo de não plenamente desenvolvido”. Nas palavras de Huizinga: “Um de seus colegas falava da “alma possuída pelo demônio do ‘dar forma’ de Warburg. E, de fato, ele intuiu as grandes formas e conexões e soube evoca-las, mas verdadeiras *Gestalten* não as obteve [...] Ele permanece nos ‘*Bohrarbeiten* [trabalhos de sondagem]”⁴.

² “(...) als een van de merkwaardigste en vruchtbaarste werkplaatsen der cultuurwetenschap”. HUIZINGA, J. “Een cultuurwetenschappelijk laboratorium”, *De Gids*, n. 97, 1933. Disponível em <http://www.dbnl.org/tekst/_gid001193301_01/_gid001193301_01_0098.php#98>. Acesso em 13/06/2017.

³ GOMBRICH, E. “La gran seriedad del juego: reflexiones sobre ‘Homo Ludens’ de Johan Huizinga (1872-1945)”. In: *Tributos: versão cultural de nossas tradições*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, pp.139-161, p. 139.

⁴ “Een van zijn medewerkers spreekt van Warburg's ‘vom Dämon des Gestaltens besessenen Sinn’. En inderdaad, hij heeft de groote vormen en samenhangen gezien, de gedaanten opgeroepen, maar waarlijk ‘Gestalten’ gelukt hem niet [...]. Het blijft bij ‘*Bohrarbeiten*.’” HUIZINGA, J. “Een cultuurwetenschappelijk laboratorium”, *op. cit.*

Em suma, “Warburg não tinha nenhum estilo”⁵. Essa deficiência estilística, representada pela inabilidade de construir “verdadeiras formas”, vinha contraposta à obra daquele que teria sido o seu “mestre”. “O trabalho, que ele deixa não é uma grande totalidade visual e plástica como a do mestre que apontou os caminhos que ele seguiu: Jacob Burckhardt”⁶. Indicando uma problemática que se prolongaria de modo persistente na fortuna crítica da obra warburguiana⁷, Huizinga apresenta a imagem de um projeto inconcluso, parcial, cuja recusa deliberada da *síntese* representaria uma espécie de desvio da “imaginação construtiva” de Burckhardt, pelo menos no que toca ao conjunto “arquitetônico” de sua obra.

A atitude de situar a “Ciência da Cultura” de Warburg como um prolongamento dos caminhos abertos pelo “mestre” Burckhardt, torna-se revelador quando pensamos que também Huizinga havia se proposto a assumir a mesma tarefa. Assim como o historiador alemão fizera em seu ensaio sobre o retrato florentino de 1902, ao afirmar que o reconhecimento da “personalidade superior” de Burckhardt “não pode nos impedir de avançar pelas trilhas que ele apontou”⁸, Huizinga propunha que a missão da História da Cultura deveria ser a aquela de ir “além de Burckhardt”. “Em muitos aspectos, a história da cultura hoje tem a tarefa de distanciar-se de Burckhardt sem que esse distanciamento lese de maneira alguma a sua grandeza ou reduza a dívida que temos com ele”⁹. Com esse gesto de reconhecerem a *Kulturgeschichte* de Burckhardt como condição de possibilidade e ponto de partida de seus projetos, ambos posicionaram

⁵ “Kortom Warburg heeft geen stijl”. HUIZINGA, J. “Een cultuurwetenschappelijk laboratorium”, *op. cit.*

⁶ “Het werk, dat hij naliet, is niet een groot beeldend en vormgevend geheel, als dat van den meester, die de paden wees, waarop hij verder ging: Jacob Burckhardt”. HUIZINGA, J. “Een cultuurwetenschappelijk laboratorium”, *op. cit.*

⁷ Sobre a fortuna crítica da obra de Aby Warburg, ver: SETTIS, Salvatore. “Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria”, *Engramma*, n. 100, 2012.

⁸ WARBURG, A. “A arte do Retrato e a burguesia florentina”. In: WARBURG, A. *A Renovação da Antiguidade Pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 122.

⁹ HUIZINGA, J. “Renaissance and realism”. In: HUIZINGA, J. *Men and ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. Nova York: Meridian Books, 1959, p. 158.

suas pesquisas entre o reconhecimento de uma “dívida” e a necessidade de “distanciamento”, entre o esforço de trilhar os caminhos abertos pelo historiador suíço e abrir o horizonte de suas pesquisas para novas questões. Isso os coloca na rota de um “percurso curiosamente paralelo”, onde não apenas compartilham um conjunto muito próximo de temas, como a questão do Renascimento, a relação entre arte e cultura e a crítica à noção linear de tempo histórico, mas também uma preocupação ética com a tradição e a cultura¹⁰. A intenção, nesse artigo, é analisar possíveis pontos de aproximação e afastamento nesses dois projetos histórico-culturais que orbitam em torno da obra burckhardtiana em um itinerário que se articula em torno do tema da vida e do tempo das formas culturais.

1.

Avançar nos caminhos abertos por Jacob Burckhardt significava travar um diálogo com uma tradição que oferecia um conjunto amplo de possibilidades heurísticas, mas não respostas prontas ou fáceis. A insistência do historiador suíço de que suas pesquisas não poderiam ser sistematizadas em torno de um “método” já coloca, por si mesma, uma dificuldade significativa. Se as coordenadas da História da Cultura não poderiam ser encontradas em uma *metodologia*, elas estavam, por outro

¹⁰ Uma figura importante para compreender a relação de Johan Huizinga com a obra de Aby Warburg é aquela do historiador holandês da arte e literatura, André Jolles, de quem Huizinga foi amigo desde a década de 1890. Na ocasião em que se conhecerem, quando Jolles foi convidado por Huizinga para apresentar uma palestra na Universidade de Groningen sobre o Gótico e o Pré-Renascimento em 1897, André Jolles estava desenvolvendo suas pesquisas em história da arte no *Kunsthistorisches Institut in Florenz*, onde Aby Warburg tocava o seu projeto de pesquisa sobre “a sobrevivência da Antiguidade Clássica”. Sobre a relação entre Warburg, Huizinga e Jolles, ver: CONTARINI, S. “Nello specchio di Van Eyck. Warburg, Jolles, Huizinga”, *Intersezioni*, vol. 11, n. 1, 1991, pp. 161-180. A respeito da relação entre Huizinga e Jolles e a importância deste último para o desenvolvimento da pesquisa histórico-cultural de Huizinga, ver: DAMAS, N. *As Formas da História: Johan Huizinga e a História da Cultura como Morfologia*. Tese de Doutorado. PPGHIS-UFRRJ. Rio de Janeiro, Agosto, 2013.

lado, em seu próprio trabalho, em sua tentativa de revelar, através de uma “abordagem patológica”, o “ser humano, com seu sofrimento, suas ambições e suas realizações” no quadro de uma investigação que se dirigia para o “recorrente, constante, típico”¹¹. Assumindo uma declinação morfológica, a História da Cultura burckhardtiana recolocava o problema do *tempo* histórico a partir da reflexão sobre o enredamento entre *devir* e *estabilidade*, onde a história não seria apenas um “jogo espacial de acontecimentos individuais”, mas também um *jogo do tempo* articulado como uma dialética que analisa a influência recíproca entre aquilo que o tempo “arrasta” e a perenidade da vida espiritual¹². Como afirma em *Reflexões sobre a História*, a tarefa do historiador deveria ser aquela de mostrar “que todas as manifestações do espírito [...] têm um lado histórico que as faz parecerem passageiras, limitadas e condicionadas”, mas também, “um lado espiritual através do qual participam da imortalidade”, “porque se o espírito é mutável, ele não é efêmero”¹³. Em sua investigação de como essa influência recíproca se cristalizava nas formas de vida histórica, a história vinha representada como “um maravilhoso processo de pupações”¹⁴ que, como uma crisálida, revelava, nas suas sucessivas metamorfoses, sempre novas atualizações do núcleo permanente do “espírito”. Fazer história para Burckhardt, como sugere Andrea Pinotti, é “perceber as constantes sincrônicas na diacronia do devir histórico”¹⁵.

Essa percepção da história entre a *mudança* e *permanência*, entre *formas* mutáveis e o *espírito* durável, é central tanto para Warburg quanto para Huizinga na tarefa de seguir pelos caminhos abertos pela História da Cultura burckhardtiana. Na *Kulturwissenschaft* centrada no fenômeno artístico de Warburg e na *Kulturgeschichte* como investigação de “estilos

¹¹ BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a História*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961, p. 12.

¹² DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 88.

¹³ BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a História*, op. cit., p. 14.

¹⁴ BURCKHARDT, J. *Cartas de Jacob Burckhardt*. Rio de Janeiro: Liberty Fund, 2003, p. 165.

¹⁵ PINOTTI, A. *Quadro e tipo. L'estetico in Burckhardt*. Milão: Il Castoro, 2004, p. 205.

de vida” em Huizinga, a formulação de um “método” capaz de revelar a dimensão patológica da vida histórica assume uma posição central na maneira como ambos articulam suas pesquisas em torno do *problema das formas e funções da cultura* no quadro de uma *morfologia histórica*. Em sua investigação sobre a *pós-vida da Antiguidade*, Warburg estabelece um percurso analítico que parte do exame das formas expressivas da tradição figurativa ocidental, as chamadas *Pathosformeln*, para chegar ao *pathos*, à *energia* que se conserva e é transmitida em um movimento circular, no qual as emoções e afetos primordiais gravados “engramaticamente” nas imagens, reatualizam-se ao longo da história. A compreensão do “evento estético” como *forma simbólica* mediadora da “energia” da experiência sensível¹⁶, reorienta a abordagem da arte para além da sua “artisticidade”, incorporando-a, de acordo com Salvatore Settis, como “forma ritualizada de controle sobre as paixões”¹⁷. Na condição de “necessidade biológica”, suspensa entre a religião e a prática artística, a imagem torna-se, assim, o tema de uma morfologia, ou “cartografia das paixões”¹⁸, que se constitui, segundo afirma Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, como um “estudo científico da cultura que toma como seu objeto uma história psicológica ilustrada do intervalo entre impulso e ação racional”¹⁹.

Enquanto Warburg analisa o movimento de cristalização do *pathos* em *Pathosformeln* marcadas por uma temporalidade específica e “recorrente”, Huizinga, por sua vez, investe na interpretação dos modos como as formas geradas no espaço da interação social, compondo um repertório de formas de vida, arte e de pensamento, constituem o panorama das sensibilidades de uma época histórica. Em *O Outono da Idade Média*, onde estabelece o caminho de sua pesquisa histórico-cultural em termos de uma investigação

¹⁶ WARBURG, A. “The Absorption of the expressive values of the past”, *Art in Translation*, vol. 1, Issue 2, 2009, pp. 273-283, p. 277.

¹⁷ SETTIS, *op. cit.*

¹⁸ FORSTER, K. “Aby Warburg cartografo delle passioni”. In: CENTANNI, M. *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della memoria*. Milão: Bruno Mandadori, 2002.

¹⁹ WARBURG, “The Absorption of the expressive values of the past”, *op. cit.*, p. 277.

que pretende, em suas próprias palavras, “captar o conteúdo que reside na forma”, a ideia de *forma* vem associada, assim como para Warburg, a um processo de estilização, ou ainda, ritualização do conteúdo da experiência, desempenhando a *função* de *enquadramento* da expressão subjetiva. Sobre a cultura tardo-medieval, afirmava Huizinga: “O espírito apaixonado e violento não pode existir fora do mais estritamente estilizado comportamento. Era essencial que a excitação fosse fixada em uma moldura rígida de formas-modelo. Apenas assim, a vida poderia alcançar uma ordenação regular”²⁰. No percurso interpretativo que parte das formas de interação social para chegar ao *conteúdo* subjetivo da experiência histórica, o conjunto de formas culturais que serve “como moldura para a paixão ardente” torna-se o objeto de uma *morfologia* que investiga, segundo afirma no ensaio *A Tarefa da História da Cultura*, como “as variadas *formas* e *funções* da cultura [...] se condensam em figuras culturais, motivos, temas, símbolos, ideais, estilos, sentimentos”²¹.

Nessas duas *morfologias* que, partindo de problemas diferentes, convergem no interesse em registrar a relação entre *emoção* e as regras de expressão formal nas quais ela é traduzida²², a investigação das formas de arte em Warburg e das formas de vida, criatividade e pensamento em Huizinga se dirige para o tema de como a vida histórica se cristaliza em uma miríade de formas, bem como aos mecanismos que operam na sua sobrevivência, transmissão e metamorfose. A noção central de *persistência* das formas da cultura converge para um tempo que é, simultaneamente, cíclico e sucessivo, na medida em que representa um retorno contínuo à *emoção*, ou *pathos*, que se reconfigura através do tempo. Como em um caleidoscópio composto sempre das mesmas peças que constituem o núcleo *patológico* do que significa ser humano, a cultura,

²⁰ HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 72.

²¹ HUIZINGA, J. “Il compito della storia della cultura”. In: HUIZINGA, J. *Le immagini della storia*. Torino: Giulio Einaudi, 1993, p. 80.

²² DAL LAGO, A. “The archaic and its double”, *Engramma*, n.135, 2016. Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2631>. Acesso em 13/06/2017.

no seu encontro com o tempo da história, revela-se como possibilidade múltipla de arranjos e combinações formais. Assim, a questão do tempo histórico não é apenas um problema teórico abstrato, mas constitui o próprio núcleo de suas investigações: a *metamorfose das formas culturais* torna-se, ao mesmo tempo, um objeto de pesquisa e uma opção metodológica, abrindo as suas investigações para o tema fundamental da vida das formas e das formas do tempo.

2.

A reflexão sobre a história em termos de existência, atualização e sobrevivência das formas culturais tem como consequência a ideia de um tempo dilatado, de uma *longue durée* que se apresentava, na obra de Huizinga e de Warburg, como uma firme rejeição de um tempo linear e progressivo da história. O que estava em jogo para ambos era examinar os *mecanismos* da tradição em um itinerário analítico que, embora diverso em seu percurso e finalidade, coincidia no esforço de pensar a pesquisa histórico-cultural em termos da constituição de uma morfologia atenta ao jogo entre *descontinuidade* e *permanência*. Esse investimento em *complexificar* o tempo através do problema da *forma*, colocando em primeiro plano as ideias de latência e anacronismo, tem um impacto fundamental nas pesquisas de Warburg e Huizinga sobre o Renascimento e na maneira como cada um deles aborda a questão da *mudança histórica*.

Ao tomarem como ponto de partida o conceito burckhardtiano de Renascimento, centrado na ideia de “descoberta do homem e do mundo”, bem como suas formulações sobre a tarefa da História da Cultura, Warburg e Huizinga chegam não só a uma visão mais complexa e matizada do que teria sido a cultura renascentista – especialmente em sua relação com a Idade Média e com o Norte da Europa –, mas também a uma “teoria” da mudança histórica que rerepresentava o problema da periodização em termos de um estudo das “metamorfoses” das formas históricas. Em suas reflexões sobre o Renascimento, o problema de definir

os laços de ruptura e continuidade sempre se coloca a partir da relação que esta cultura manteve com o passado tanto medieval, quanto clássico, abrindo suas investigações para o problema dos mecanismos que regulam a tradição, sua sobrevivência e transmissão. Nesse sentido, a tensão entre o novo e o velho, entre originalidade e tradição, torna-se propriamente uma chave histórico-cultural para acessar a história desse período, que ambos irão definir como uma “época de transição” marcada por retomadas, tensões e fraturas internas.

Nos vários escritos de Warburg sobre o tema, o problema da relação entre a cultura renascentista e o universo clássico ganha novos contornos, distanciando-se da imagem burckhardtiana do “redespertar da Antiguidade” baseada na oposição entre Renascimento e Idade Média e no contraste entre Itália e Norte da Europa²³. Ao invés de “marco zero” da modernidade, o Renascimento figura como uma *época de transição* atravessada por incertezas, contradições e ainda repleta de resíduos medievais. Warburg estava interessado em analisar como a “linguagem gestual intensificada” das *Pathosformeln*, carregada de pulsão orgiástica, serviu a uma cultura engajada em uma “refiguração do sentimento de existência”, em meio a um ambiente cultural impregnado pela polarização entre paganismo e cristianismo, entre um novo “sentimento de vida” e a rigidez do universo existencial e figurativo do Gótico, dando expressão artística à “firme vontade de viver” do indivíduo renascentista²⁴. Warburg afirmava em *A Arte do Retrato*: “Os produtos artísticos resultantes do acordo entre Igreja e mundo, entre Antiguidade clássica e presente cristão exalam todo o entusiasmo concentrado de um novo e ousado experimento”, de uma “época de transição que aceita o novo sem pose heroica e sem abandonar o velho”²⁵. Oscilando entre os polos de uma “arte

²³ MALAGÒ, R. “L’interpretazione dell’ideale classico del Rinascimento negli scritti di Aby Warburg e Jacob Burckhardt”. In: *L’ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*. Firenze: Olschki, 1998, p. 249.

²⁴ CARERI, G. “Pathosformeln, Aby Warburg e l’intensificazione delle immagini”. In: *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*. Ferrara: Franco Cosimo Panini, 2002, p. 51.

²⁵ WARBURG, A. “A Arte do Retrato”, *op. cit.*, p. 121.

expansiva da vida” e o ascetismo cristão forja-se o Renascimento como um *organismo enigmático* atravessado por um nó de temporalidades²⁶ e que por um breve intervalo de tempo equilibra pulsões opostas, mantendo-as em constante tensão dialética.

Essa tensão é central na maneira como Warburg problematiza a entrada do estilo clássico no *Quattrocento* e, a partir disso, a passagem da Idade Média para o Renascimento. Na sua proposta de demonstrar que “o novo estilo do *pathos* classicizante não surgiu simplesmente como resultado de um aprendizado clássico renovado, mas antes, que ele emergiu de um conflito difícil com o realismo do *Quattrocento*”, a relação entre Idade Média e Renascimento não aparece como um corte repentino, mas é investigada na chave de um conflito, “consciente e difícil”, entre forças de resistência e impulso de renovação que marcam “aquela mudança de estilo que chamamos Renascimento”²⁷. Em uma trama que abarca na mesma cena o Norte e Sul da Europa, Warburg apresenta a busca dos artistas renascentistas por modelos expressivos aptos a representar a “vida em movimento” como um conquista tensa e gradual que, ao invés de eliminar, transfigura o realismo ilustrativo nórdico a partir do vocabulário gestual intensificado *alla antica*. Abertos à “dupla riqueza estilística da Antiguidade”²⁸, fundada, ao mesmo tempo, sobre a “bela regularidade” e a “mímica pateticamente intensificada”, estes artistas executariam um processo de refiguração estilística que termina por libertar a “borboleta da Antiguidade” do “casulo borgonhês”²⁹.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, G. “Histoire de l’art, histoire de fantômes. Renaissance et survivance de Burckhardt à Warburg”. In: MAURON, V.; RIBAUPIERRE, C. *Le corps évanoui, les images subite*. Lausanne: HAZAN, 1999, p.63.

²⁷ WARBURG, A. “The Entry of the idealizing classical style in the painting of the Early Renaissance”. In: WOODFIELD, R. (org.). *Art history as cultural history. Warburg’s projects*. Amsterdam: G+B Arts International, 2001, pp. 7-8.

²⁸ WARBURG, A. “The Entry of the idealizing classical style”, *op. cit.*, pp. 28-29.

²⁹ WARBURG, A. “Sobre a *imprese amorose* nas gravuras florentinas mais antigas”. In: WARBURG, A. *A Renovação da Antiguidade pagã*, *op. cit.*, p. 112.

A visão warburgiana do Renascimento como um processo de “rememoração cultural”³⁰ implica a opção por um tempo multifacetado capaz de revelar a posteridade do passado, assim como sua presença fantasmagórica em outro tempo. Isso significava operar um deslocamento fundamental da visão linear da história, estabelecendo como tarefa para a História da Arte refundar, como sugeria no ensaio sobre Lutero, “sua própria teoria da evolução”³¹, uma teoria que deve superar a linearidade sucessiva da cronologia para reconhecer que o *tempo da imagem* “rompe, transgride e burla os limites” do *tempo da história*³². Em seu *Atlas Mnemosyne*, o interesse pela vida das formas se configura a partir da convergência de duas frentes analíticas: uma que avalia a emergência de uma consciência factual histórica que reorienta a interação com o passado clássico, sobretudo em relação ao lugar do artista como mediador entre presente e passado; e, outra, que, descendo “nas profundezas da convulsão espiritual humana para se tornar enredado na matéria acronologicamente sedimentada”, tenta acessar o “mecanismo que forjou os valores expressivos da emoção pagã”³³, assim como as operações que subordinam a transmissão desses valores a um processo de polarização de sentido e inversão energética, delineando uma trajetória de descontinuidade e realinhamento contínuos com a tradição³⁴. Dessa perspectiva, a *tradição*, não constitui apenas uma busca consciente por um vínculo com o passado, mas é, segundo Silvia Ferretti, “a conexão obscura que a história tem com a sua essência, o curso subterrâneo de formas que,

³⁰ RAMPLEY, Matthew. *The remembrance of things past: On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Wierbaden: Otto Harrassowitz, 2000, p. 90.

³¹ WARBURG, A. “A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara”. In: WARBURG, A. *A Renovação da Antiguidade pagã, op. cit.*, p. 475.

³² COCOMA, C. R. “Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia”, *Historia crítica*, 2012, pp.163-183, p.170.

³³ WARBURG, A. “The absorption of the expressive values of the past”, *op. cit.*, p. 279.

³⁴ BORDIGNON, G. “L’espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle *Pathosformeln* all’arte del Rinascimento”, *Engramma*, n. 32, 2004. Disponível em <http://www.gramma.it/gramma_v4/warburg/fittizia1/32/gesto_antitetico.html>. Acesso em 13/06/2017.

embora mudando, permanecem idênticas, na medida em que há apenas um motivo que as determinam e que está enraizado na própria natureza da cultura que expressa a si mesma através delas”³⁵.

A dimensão de “heterogeneidade” e *sobreposição* de tempos que marca a imagem warburguiana do Renascimento como período de transição também está presente na interpretação de Huizinga sobre a cultura renascentista, marcando uma ruptura com o que ele chamava de “imagem púrpura e ouro do Renascimento” consolidada a partir de *A Cultura do Renascimento na Itália* de Burckhardt. Em *O Outono da Idade Média* (1919), cujo tema era a análise das “formas de vida e de pensamento” da cultura tardo-medieval da França e da Borgonha nos séculos XIV e XV, Huizinga rejeitava a perspectiva de uma ruptura brusca, sugerindo, ao contrário, uma simultaneidade entre o “outono” da Idade Média e a “primavera” do Renascimento. À ideia de uma “revelação” súbita que teria aberto as portas da “harmonia dourada” da Antiguidade para “os espíritos mortalmente cansados do estilo flamboyant” contrapunha-se a imagem de um processo gradual que se dá “em meio ao jardim exuberante do pensamento medieval”, onde a convivência entre formas antigas e novas havia forjado a cultura renascentista como uma “viragem da maré” que trazia em seu bojo “formas culturais refinadas e novos modelos artísticos”, mas não um novo princípio de cultura.

Mais do que a “aurora” da Modernidade, o Renascimento seria um “traje de domingo”, um breve *intermezzo* situado *entre* a Idade Média e o mundo moderno, um momento de “transformação e hesitação, de transição e mistura de elementos culturais”³⁶.

A transição da Idade Média para os tempos modernos não é aquela de uma revolução, mas a de uma longa sucessão de ondas quebrando em uma praia, cada uma

³⁵ FERRETTI, S. *Cassirer, Panofsky, and Warburg: Symbol, Art, and History*. New Haven: Yale University Press, 1989, p. 4.

³⁶ HUIZINGA, J. “The problem of the Renaissance”. In: *Men and ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance, op. cit.*, p. 286.

delas quebrando num ponto diferente e num momento diferente. Em todo lugar, as linhas entre o novo e o velho são diferentes; cada forma cultural [...] muda em seu próprio tempo, e a transformação não é nunca aquela de um complexo inteiro da civilização³⁷.

A metáfora das ondas que quebram em pontos diferentes indica a opção por registrar os processos de transformação histórica a partir de uma temporalidade multifacetada que avalia os processos de interação entre o passado e o presente em espaços de negociação onde o novo e o velho permanecem implicados no processo de re-criação, ou *metamorfose*, das formas da cultura. Como afirma Otterspeers, “o que fascinava Huizinga não era a sucessão e o desenvolvimento, mas a repetição e a renovação”³⁸. Com isso, o próprio termo “renascimento” ganhava um sentido adicional, referindo-se não apenas ao fenômeno cultural específico do *Cinquecento* italiano, mas, de modo mais amplo, à constante influência “da história sobre a história”, apontando para uma dinâmica “circular” na qual as formas culturais estariam ligadas a uma “sucessão de repetidos renascimentos”, em que o *presente* se dá a ver como variação do passado.

Assim como Warburg, Huizinga também opera com o duplo *sobrevivência* e *renascimento* na medida em que a ideia de uma *série de renascimentos* pressupõe uma latência, uma *permanência da cultura* e a possibilidade de que formas culturais, aparentemente desaparecidas, voltem a se atualizar num tempo posterior, gerando uma espécie de “dobradura” no tempo. Central para o seu argumento é a ideia de que haveria uma variação limitada para as formas em que se condensariam as expressões da cultura. As formas culturais, “permanecem sempre muito constantes; cada época as transmite a seguinte. A maioria delas procedem já da Antiguidade”³⁹. Dotadas de uma vitalidade própria quando adquirem o valor

³⁷ HUIZINGA, J. “The problem of the Renaissance”. In: *Men and ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*, op. cit., p. 282.

³⁸ OTTERSPEERS, W. *Reading Huizinga*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, p. 58.

³⁹ HUIZINGA, J. “Pequeño Coloquio sobre temas del Romanticismo”. In: HUIZINGA, J. *El concepto de la historia y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p.439.

de “ideias” ou “símbolos” – condição em que se destacam das circunstâncias históricas para assumirem uma “existência espiritual própria” – elas “podem influenciar a evolução posterior de pensamentos e situações”⁴⁰. Nesse processo de transmissão, as formas culturais, que sobrevivem no espaço da *tradição* como um repertório de possibilidades expressivas, podiam ser retomadas de modo a engendrar novas configurações para as demandas existenciais que as fizeram nascer em primeiro lugar. Quando reaparecem, depois de terem caído em desuso, elas assumem novos sentidos ao serem integradas, segundo Huizinga, “ao princípio central da cultura, a qual servem”⁴¹. “Uma vez que se infundiu um *sentido* à grande manifestação estilística, esse sentido domina os temas e os mantém em coesão”⁴².

As análises histórico-culturais de Warburg e Huizinga, ao tratarem do tema da “vida das formas” e das “formas do tempo”, convergem no ponto em que compreendem que as coordenadas da imaginação são sempre históricas⁴³ e que os processos de mudança, como no caso do Renascimento, nunca se dão de modo repentino, mas trazem em seu bojo as forças persistentes do passado. Contudo, a maneira como registram a dinâmica de acomodação e embate que marca o encontro, sempre tenso, entre o tempo contingente da história e a vida *persistente* das formas, ou ainda, entre *morfologia* e *história*, distancia de maneira fundamental esses dois projetos histórico-culturais. Se na *morfologia* de Huizinga a “gramática das formas culturais” pressupõe, em certo grau, uma suspensão do fator temporal, essa suspensão é apenas temporária, na medida em que predomina a intenção de revelar o *significado*, único e contingente, que essas formas assumem na história. Comparada com a abordagem *filológica* das ciências culturais especializadas – que se dedicariam a

⁴⁰ HUIZINGA, J. “Historical ideals of life”. In: *Men and ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*, *op. cit.*, p. 78.

⁴¹ HUIZINGA, J. “Pequeño Coloquio sobre temas del Romanticismo”, *op. cit.*, p. 439.

⁴² Idem.

⁴³ DAL LAGO, *op. cit.*

“penetrar a fundo *como tais* as formas de cultura estudadas, isolando-as do acontecer” –, a abordagem *histórica* teria que, sempre e em toda parte, ver as formas e funções da cultura no interior de um processo histórico determinado. “A História da Cultura dedica-se aos seus objetos, volta-lhes a sua atenção, mas a todo o momento abandona aqueles objetos para retornar ao mundo, ao contexto no qual eles estavam inseridos”⁴⁴. Assim, sua morfologia se configura menos como um sistema classificatório que investiga as condições de possibilidade das formas – suas *condições transcendentais*, como diria Andrea Pinotti em relação à morfologia de Warburg⁴⁵ – e mais como uma história de suas atualizações *no tempo*, onde *sintaxe* e *semântica* deveriam convergir para a tarefa de chegar a conhecer *historicamente* “como as coisas realmente aconteceram”. Essa ênfase na dimensão *histórica* das formas culturais passaria para segundo plano apenas no final de sua vida, em 1938, com seu o projeto de estudar as *formas lúdicas da cultura*.

Já no projeto warburguíano da *Nachleben der Antike*, a combinação entre *morfologia* e *história* se dá a partir de um investimento classificatório e comparativo capaz de desvelar os mecanismos mnemônicos da tradição figurativa⁴⁶. Esse itinerário se detém sobre a historicidade das imagens, a sua ancoragem em uma cultura e tempo determinados, ao mesmo tempo, em que a transcende em sua busca pela sedimentação acronológica *na* imagem. Desse modo, Warburg funde, nas palavras de Christopher Johnson, “o conteúdo com a forma, o evento histórico com a estrutura atemporal e [...] a noção universal de consciência humana com elementos estilísticos culturalmente específicos”⁴⁷. À irrepetibilidade do fato histórico

⁴⁴ HUIZINGA, J. “Il compito della storia della cultura”, *op.cit.*, p. 84.

⁴⁵ PINOTTI, A. “Origin vs Genesis. Warburg and Benjamin in the footsteps of Goethe's morphology”. Palestra proferida no *Warburg Institute*, na ocasião do Colóquio “Warburg, Benjamin and *Kulturwissenschaft*”, Jun. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xZnz_ZXAav4>. Acesso em 03/08/2017.

⁴⁶ SETTIS, *op. cit.*

⁴⁷ JOHNSON, C. D. *Memory, metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca: Cornell University Press, 2012, p. 116.

abordado do ponto de vista de seu *sentido*, Warburg opõe a circularidade das formas no quadro de uma morfologia fundada sobre o conhecimento do fenômeno como repetição e metamorfose de um núcleo originário, uma configuração formal recorrente que se atualiza no espaço contingente da história e que pode ameaçar a própria sobrevivência da história⁴⁸.

Essas considerações sobre o enredamento entre tempo e cultura, que tem como ponto de partida o projeto nunca concluído de uma *história sintética* em Burckhardt – história esta que articularia em um mesmo complexo arte e cultura, forma e função, tempo e história –, assume um caráter problemático, senão aporético, para aqueles que se propõem a seguir pelos seus caminhos. A *questão da unidade da cultura*, a “organicidade” em relação à qual se problematiza as *formas e funções* da cultura em um recorte temporal específico, vem abordada na obra de Warburg e de Huizinga por meio de opções metodológicas distintas. Enquanto na História da Cultura huizinguiana prevalece o impulso sintético para desvendar essa unidade, a *Kulturwissenschaft* de Warburg parece seguir uma trajetória oposta em sua reticência em anuncia-la como tal, de encerra-la em um sentido acabado, definitivo⁴⁹.

A disposição para a síntese histórico-cultural se revela no modo como Huizinga caracteriza o *método* de sua História da Cultura: “Eu leio e observo os produtos do espírito e me pergunto: eles surgiram a partir de que espírito? E procuro delinear esse espírito, adivinhando, especulando, deixando aqui uma página na sombra, sugerindo ali um mundo com um traço”. No projeto de revelar o *espírito* que cria e anima os produtos da cultura, as formas de vida, arte e pensamento são analisadas segundo a premissa de que há um estilo unitário da cultura que regula e sobredetermina o sentido das *formas culturais*. “Nos grandes estilos antigos de vida, arte e pensamento cada um desses temas [culturais]

⁴⁸ DAL LAGO, *op. cit.*

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, G. “Histoire de l’art, histoire de fantômes”, *op.cit.*, p. 61.

servem para expressar e acentuar a ideia central sobre a qual repousa todo o estilo. [...] Todos eles cantam uma estrofe em um coro total”⁵⁰. Nessa configuração “sinfônica”, em que as mais variadas formas culturais são posicionadas de modo a girarem em torno do núcleo da cultura, qualquer possível ambivalência ou incongruência de sentido é minimizada pela remissão à ideia de *unidade de função*, forjando, assim, uma *totalidade coesa* na qual, segundo Huizinga, “as dissonâncias se resolvem em eterna harmonia”⁵¹.

A opção de Warburg de se afastar de uma história sintética para, como ele informa em *A Arte do Retrato*, seguir pelo caminho “empírico” sugerido pela obra burckhardtiana, constitui o que Didi-Huberman chamaria de o “paradoxo de uma ‘história sintética’ feita, no entanto, de ‘estudos particulares’”⁵². Ao contrário do que propõe Huizinga, a atenção dedicada à dialética de forças irremediavelmente contraditórias intensifica as ambivalências ao ponto de arruinar toda unidade funcional. Acentuando a capacidade para a iniciativa da imagem, a ciência da cultura warburguiana se propõe a decifrar as profundezas históricas e culturais do estilo, sem reduzi-lo a um sentido único, mas evidenciando, ao contrário, a riqueza de suas possibilidades semânticas⁵³. Nesse arranjo, o estilo aparece, simultaneamente, como “reflexo da vida contemporânea”⁵⁴ e como um código ou *gramática* que conduz, segundo Maurizio Ghelardi, a uma análise em que “cada imagem é um espelho côncavo, mas é também um *fóssil*, [...] um objeto que revela a sobrevivência e a estratificação dos estados recuados da expressão humana”⁵⁵. Essa multiplicidade e sobreposição de “contextos”, examinados a partir da “contemporaneidade

⁵⁰ HUIZINGA, J. “Pequeño Coloquio sobre temas del Romanticismo”, *op. cit.*, p. 439.

⁵¹ Idem.

⁵² DIDI-HUBERMAN, G. “Histoire de l’art, histoire de fantômes”, *op.cit.*, p. 61.

⁵³ CARCHIA, Gianni. “Aby Warburg: symbol and tragedy”, *Engramma*, n.135, 2016. Disponível em <http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2865>. Acesso em 13/06/2017.

⁵⁴ WARBURG, A. “From arsenal to laboratory”, *West 86th*, vol. 19, n. 1, 2012, pp. 106-124, p. 118.

⁵⁵ GHELARDI, M. *Aby Warburg et la ‘lutte pour le style’*. Paris: l’Ecarquillé Lotta, 2016, p. 82.

do não-contemporâneo”, termina por complicar, ou mesmo frustrar, qualquer generalização fácil sobre estilos e períodos⁵⁶, gerando, assim, uma espécie de *cacofonia*, que decompõe o arranjo sinfônico proposto pela História da Cultura de Huizinga. Dessa perspectiva, a ênfase dada à análise do particular em seus “trabalhos de sondagem”, como fala Huizinga em sua resenha, pode ser melhor compreendida não como o sintoma de uma “ausência de estilo”, mas antes como o traço definidor de uma investigação sobre as implicações entre o tempo da história e o tempo da imagem, desenvolvida através de um jornada interpretativa que mantém em estado de alta tensão e polaridade o particular e o geral, o detalhe histórico e a *totalidade elusiva* que o contém.

Na comparação entre esses dois projetos que seguem um percurso paralelo no horizonte da História da Cultura de Burckhardt, apesar das suas diferenças, ambos se interessaram pelo problema da forma no tempo. Ocupados, em um sentido amplo, com a *pós-vida do passado no presente*, tanto Warburg quanto Huizinga orientam suas pesquisas histórico-culturais para a questão da *permanência da cultura*, rompendo desse modo com uma teleologia simplista que pensa o *tempo* na chave da sucessão e do progresso. Se o passado está sempre contido no presente, a passagem do tempo perde algo de sua linearidade, transformando-se no cenário onde a vida das formas e as formas do tempo se entrelaçam para formar uma dialética sem síntese na qual o tempo da história figura como *locus* da negociação entre o presente e passado por meio do recurso à memória e à tradição. É nesse sentido que em um tom bastante próximo Huizinga e Warburg iriam interpretar a relação *histórica* com o Renascimento. Warburg afirma que “depende realmente da constituição subjetiva do nascido depois mais do que caráter objetivo da herança clássica se sentimos que ela nos desperta ação passional ou induz a

⁵⁶ JOHNSON, C. D. Memory, metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images, *op. cit.*, pp. 127-128.

calma da sabedoria serena. Toda época tem o Renascimento que merece”⁵⁷. Huizinga, por sua vez, sugeriria que toda época tem a sua própria Antiguidade. “O passado se delimita sempre novamente segundo o tipo de sujeito que busca compreendê-lo. Cada cultura tem o seu passado”⁵⁸. Isso significa ver o passado não como algo encerrado em si mesmo, mas na sua dimensão de abertura e indeterminação, passível de ser integrado sempre novamente a partir de sentidos e expectativas diversos. O passado, portanto, não vem simplesmente antes, mas também é posterior na medida em que se constitui, no presente, como passado para a época que o incorpora como parte de sua própria historicidade. Nessa dinâmica, o passado determina o presente na mesma medida em que é determinado por ele em uma relação de correlação e reciprocidade⁵⁹.

No impulso em compreender a *pós-vida* do passado no presente, de colocar presente e passado em uma relação mútua e saturada de tensão e potencialidade – sustentando o investimento de ver a tradição como um jogo de forças indispensável para a cultura –, a própria noção de *continuidade histórica* assume o sentido de um compromisso ético do presente com o passado, com a possibilidade de manter aberto o movimento sem *telos* da história, ou, como diria Huizinga, o efeito da história sobre a própria história. Nesse esforço de salvaguardar o movimento indeterminado da história, Burckhardt figura como o exemplo de um estoicismo-contemplativo que circunscreve a tarefa ética do historiador para Warburg e Huizinga. Seja como “sismógrafo das ondas mnemônicas” que vem do passado ou como morfólogo de grande imaginação, Burckhardt oferece para esses historiadores o exemplo de como o saber histórico poderia prover um posto de observação

⁵⁷ WARBURG, A. *apud* FORSTER, K. “Introduction”. In: WARBURG, A. *The Renewal of pagan Antiquity. Contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1999, p.6.

⁵⁸ HUIZINGA, J. *La scienza storica*. Roma-Bari: Laterza, 1979, p. 15.

⁵⁹ PINOTTI, A. “Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le « Manétisme » de Warburg”, *Images Re-vues*, n. 4, 2013, p. 14.

fundamental para “o grande e grave enigma da vida”. Em *Reflexões sobre a História*, Burckhardt afirmava: “O espírito deve integrar em sua substância a recordação de sua passagem pelas várias eras passadas da Terra. [...] Por meio da experiência queremos tornar-nos não só prudentes (caso aconteça de novo a mesma coisa) como também sábios (para sempre)”⁶⁰. Essa sabedoria advém da possibilidade de *contemplação*, de imersão no passado como um território atravessado pelo familiar e pelo *estranho* e que coloca “o que sempre foi e sempre será” em um contínuo encontro com o fluxo indeterminado, sempre aberto, da história. Esse aprendizado burckhardtiano acompanha Warburg e Huizinga em seus percursos paralelos, suscitando o entendimento de que a história não diz respeito ao tempo mítico do progresso, mas à produção de um *devir* que se apresenta, ao mesmo tempo, como o *dever* de garantir o movimento da história através do acesso contínuo ao “acervo” da tradição, espaço no qual se registra o esforço humano de criar formas e, por meio delas, orientar a existência *no* tempo e *através* do tempo.

⁶⁰ BURCKHARDT, J. *Reflexões sobre a História*, op. cit., p. 14.